

# 论新时期实验话剧的导演工作方法

厉震林

《艺海》2004 年第 6 期

—

厉震林

## 一、实验戏剧的表演和导演方法体系

对于中国话剧历史而言，实验话剧构成了一种独特的发展方向，建立了一种与主流话剧和商业话剧互动的生存关系，形成不断经历否定之否定的自由生长素质。

实验话剧作为一种思潮和运动，它在整体上完全脱离写实戏剧风格，而具有一种美学前沿部位的现代戏剧格式。在艺术选择上，大多关注为现代人所忽略的社会和人生的深层意义，将其加以放大或者延伸，而且，充分利用其它艺术手段，恢复演员在舞台艺术中的中心地位，大量运用即兴表演以及各种肢体语言，多媒体成为戏剧演出的重要语汇。可以说，实验话剧对于所有的舞台原则及其惯例，没有什么是不可以变革和重组的。“中国戏剧的实践无论从娱乐功能都没有来得及赶上世界戏剧发展的潮流。从小的方面来说，形体方法的训练，语言魅力的发掘，导演观念的更新，观众的培养等等都处于浅尝辄止的阶段。中庸的思想、油滑的态度和妥协的行为又使得一切努力变得徒劳。一些导演和演员自己赖以产生想象和创造力的土壤，一些演员渐渐发现自己已经慢慢地把个性混同于舞台上的同伴，一些同路人变得犹豫不决起来了。这样的话，实验本身也就成了一种不多不少的消遣。”<sup>[1]</sup>实验话剧导演就是在这种对传统戏剧的崇敬而又略感不满的情绪中，以一种坚定的美学勇气，从“形体方法的训练，语言魅力的发掘，导演观念的更新，观众的培养”等方面，进行一种戏剧体例革命工作，从而使实验话剧构成自己独立的编码系统和话语空间。

探索话剧导演的舞台改革设想，提出要追求一种现代化，而并非一种民族化，前者是指思想内容方面，而后者则指形式方面，但是，在当时的政治意识形态语境下，在文本内容上要真实而深刻地反映当代中国人民的情感生活和历史命运，是戏剧发展的真正症结所在，即使是一个侧面和局部，都是颇为困难的。即以胡伟民为例，他是上述观念的坚定主张者，他晚年创作的《傅雷和傅聪》，始终无法被允许上演。在此情形下，戏剧形式修辞上的改革，也不可能自由地发展，在《绝对信号》而言，它仍然是在一种现实主义的整体框架下，搭建一些西方现代派戏剧的语言材料，实质上还是一种现实主义。《绝对信号》的最初剧本也没有通过，因为剧中的黑子是一个待业青年，而待业当时是一个很大的社会问题，没有一个乐观态度，最后按照“挽救失足青年”方向修改，演出也是一种“内部演出”，后来才安排为公演。《车场》于《绝对信号》之前，因为被认为是比较荒诞，当时并没有被排演，后来演出时，对白台词明晰自然，而且，戏剧触及到一些重大的社会问题，并没有采取一种反语言策略，产生一种滑稽效果或者言不及义，形成较为彻底的荒诞效果。

象始终处于一种写实状态，象征意味有所抑制。在此，高行健和林兆华是想避免荒诞可能带来的一种社会陷阱。这最初改良性格，也就决定了探索话剧的基本素质。

八十年代末期开始的实验话剧，在九十年代成为一种戏剧思潮运动，则是与探索话剧形成了本质区别。它不再局限幻觉，而是重新确立一种戏剧的表演和导演方法体系。孟京辉曾经称道：“到了90年代，实验话剧有了自己的东西。这三个人，一个是林兆华，一个是牟森，再一个就是我。为什么呢？这三个人有一个特点，就是方法上跟以前不一样。现实主义，但形态是表现主义。林兆华最明显。从90年代开始他注意演员了，排戏不是用原来的方法了，完全用了。而牟森就更不一样了，他对演员的态度与我对演员的态度也不一样了。我每次排戏都要求演员、要求所有人的工作法。比如大家要做放松训练，大家要在这个基础上统一，我们不按过去的方法走，这样就导致了创作的极端。这种极端的个性又是和戏剧美学，和每个人的追求连在一起的。我觉得80年代和90年代有这么一个彻底的区别。八十年代的探索话剧仍然处在一种“西学东渐”的状态中，希望通过学习和借鉴西方戏剧，拯救和确立中国话剧的美学尊严。而九十年代的实验话剧则开始确立一种个人概念，甚至它的原创性开始摆脱西方戏剧的程度。

需要说明的是，这种脱离西方戏剧的渗透和影响，是在接受它的基础上产生的，它存在着一种悖论关系。九十年代普遍对彼得·布鲁克和格罗托夫斯基较有兴趣，彼得·布鲁克的《空的空间》，将戏剧分为僵化的戏剧、神圣的戏剧和自觉的戏剧，强调戏剧应该充分利用舞台空间优势，演员和观众之间应该保持一种亲密而质朴的沟通关系，摆脱形式的束缚，进行一种新的革新尝试，而且，戏剧在任何时候都应当处于破除日常生活各种禁忌的前沿部位，具有生命力。与彼得·布鲁克致力于导演、演员和观众的关系研究不同，格罗托夫斯基主要解决导演和演员的关系，他认为核心是演员的个人表演艺术，戏剧本质既不是建立在一种事件的叙述上，也不是构造在与观众讨论的某种假说中，再现生活或者创造视觉效果，而是由演员有机组织的此时此刻在其他人的面前进行的一种动作，因此，他特别强调演员采用一种“睡眠状态”的技巧，使演员达到一种心理力量和形体力量的有力结合。彼得·布鲁克和格罗托夫斯基的思想，对孟京辉和牟森都产生了深刻影响，它们又与实验话剧导演“极端的个性”联系在一起，“这种极端的个性和每个人的追求连在一起的”，也就和八十年代的探索话剧产生了一种本体性质的不同。八十年代的探索话剧在西方戏剧的影响时，并未产生一种个人概念，而大多体现为一种组合关系，九十年代的实验话剧则是在这种“极端的个性”开始不再模仿和借鉴西方戏剧，开始“不按过去的方法走”，在承受西方戏剧影响中又逐渐开始脱离它，并且，呈现一种可能性。

从某种角度而论，这种“新的方法排戏”，更多的体现为一种不确定性，它虽然统一在表现主义创作方法范畴里，但具体修辞方法却是形态各异。牟森曾经提出戏剧应该是一种特别自由的艺术表达方式，应该存在各种各样的可能性，而孟京辉的可能性，就非常地限制了戏剧发展空间，而他们这批人则是尝试了多种可能性，“戏剧有很多的可能性，我自己就尝试了”。事实上，1993年到1996年我只不过做了戏剧的一种可能性，不过我在这种可能性上做得还是很极至很彻底。孟京辉称道：“通过实验寻找各种可能性，找遍各种不同的东西。”<sup>〔3〕</sup>这种可能性

吸至和彻底的状态中，也就形成一种自己的工作方法，而且，从现实主义和表现主义的表里关系中分离出来，走向创作手法。八十年代的探索话剧并不明确自身戏剧美学变革的最终位置，处在一种并不自觉的创作阶段，而九十年有着一种强烈的自觉精神，不断改变戏剧生产方法，“不仅和你们这帮年老的戏剧不同，我们还有建立自己的特别<sup>[4]</sup>形成了实验话剧的独特戏剧美学体例。

## 二、后现代主义的美学成分

这种戏剧工作方法的各種可能性，应该和后现代主义文化语境存在着一种内在联系。“后现代主义就是讲可能性我搞我的，我活你也活，于是这个世界就很热闹，很有生气。”<sup>[5]</sup>应该说，后现代主义与中国话剧并非存在一种探索话剧和实验话剧都只是体现出一种现代主义或者后现代主义的某种创作倾向或者成分。

现代主义拆解着资产阶级的生活和美学方式，但是，它最终却被资产阶级所收纳和同化。文化的天然敌对性，又主义的出现，对现代主义进行反叛和进攻，后现代主义是对现代主义的一种反拨。后现代主义体现为一种文化扩张文化和通俗文化的传统界限，是文化进入一种大众化和商品化阶段，它从传统的“文化圈层”中逃脱，使艺术和生活文化彻底放置成为人们的日常生活，构成一种消费品的本体性质。后现代主义也对语言进行扭曲和颠覆，不是人而是语言控制人类，不是“我在说话”，而是“话在说我”，说话的主体是他者，人类无法把握语言而为语言所把“无言”状态，同时，后现代主义不再提供真理的绝对价值，而且，对它进行怀疑或者否定，更多的体现为一种谈杰姆逊曾经将后现代主义和现代主义的区别进行概括，即深度模式削平，历史意识消失，主体性丧失和距离感取消有的论者认为，现代主义在中国的美学实践冲动，二十世纪二十年代末期已经结束，八十年代的探索话剧早已体现别观念的倾向，它不是属于一种现代主义的文化现象。应该说，进入社会转型时期以后的中国话剧，它并没有分清现代主义，而是将它们笼统地加以吸收和模仿，九十年代的实验话剧也只是流露出一些后现代主义的美学特征。

中国九十年代进入一种自由嬉戏和众声喧哗的艺术人格时代，生活和艺术产生了非神圣化倾向，大多呈现为一种和闹剧，甚至是一种反文化的写作姿态，逃避知识、思想和意义，超越逻辑、理性和语法，它经常演化为一种语言序的所指和能指，在语言符号能量发掘的最大可能性和最后不可能性的临界点上进行艺术活动。这些艺术工作者拒本系统程序，而更喜欢一种个体的情绪冲动，缺乏一种社会责任感和忧患意识，颇有某些“文化泼皮”的意味。

九十年代的实验话剧也颇有上述一些特征，例如经常采用反讽和戏拟的喜剧游戏成分，填平高雅和通俗之间的传统至出现一种怪诞的普泛化现象，怪诞作为一种艺术极端形式，与喜剧游戏成分结合起来，也就形成一种闹剧加怪诞孟京辉导演的《阳台》，它描写了一家名为“阳台”的妓院，但是，这家妓院的独特之处，是嫖客并非为了肉欲，一种梦幻，即扮演一种现实生活中一直渴望的社会角色，例如法官、主教和将军等。老鸨为嫖客提供道具和环境，配角。一个虚拟的国家组织机构，就由嫖客和妓女全部担任了。与此同时，城里发生暴动风潮，女王、法官、主教法，权力机构被推翻了。警察局长重新组阁以后，老鸨和嫖客纷纷充任了女王、法官、主教和将军，但是，由于警

人扮演过，无法荣登妓院名人录，故充满着一种被确认的渴望。嫖客们则怕真的充任被扮演的角色，扮演的自由也就不能获得乐趣。后来，罗杰愿意扮演警察局长，警察局长终于名列妓院名人录，他欣慰地死去，而罗杰因为扮演最后自阉。嫖客们目睹了一场闹剧以后，也就卸妆回家，游戏终于结束。舞台演出充满了一种颠覆性和怪诞性，在其中，消解了国家权力、法律与宗教的崇高性和神圣性，但是，正是由于游戏性质，也失去了意义指向的确定性，在其中使一切含义化为虚无，深度模式又被平面化了。这里，闹剧加怪诞的喜剧组合，使文本深度在喜剧性中被瓦解了，都成为了世俗消费的目标，在喜剧游戏中嘲讽一切，又在喜剧游戏外适应一切，它实质上只是在表层结构玩弄本文等概念，而无法获得一种深度感。

在孟京辉的戏剧格式中，经常随意引用和复制经典段落或者社会现象，然后，轻松自然地加以颠覆和瓦解，他自己的戏剧中反讽形式的滑稽模仿非常强烈，“我愿意把生活中那些尴尬的片刻硬给拉到舞台上，彻底地展现给观众。戏中这种时刻只有一次或几次，但在我的戏中，整部戏都是这样的。”他的《我爱×××》基本上是属于一种语言游戏，消解崇高，而且，是没有情节的，“在我的话剧《我爱×××》和《恋爱的犀牛》里，我就不让它前后关联，是因为真实的生活中充满了偶然性；二是反冲突、反情节本身就是对现代固有的一种语言，一种欣赏方式，一种美”<sup>〔6〕</sup>。牟森的话剧作品中，也存在着某种无剧本和无情节的倾向，他的《关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》和《与艾滋有关》所指和能指处于一种相当松散的结构状态，显得十分晦涩难懂，他认为他的作品不想告诉观众一种主题性质的东西，展示行为，不同的观众应该能够从戏剧演出当中得到不同的体验或者感悟，《与艾滋有关》所讨论的不是艾滋病，有关的某些事情，表现了人在生活中的某种态度和状态，它是一种情绪或者氛围。

这种“反冲突、反情节”，实验话剧导演大多采用一种拼贴方式，重新组合戏剧叙事形态，在一种碎片结构中，组织系统逐渐消失，文本符号链条产生断裂趋势，形成一种相当彻底的零碎意象堆积。这种自我放逐任何形式的后现代主义的纯粹符指拼凑方式。牟森导演的话剧作品中，甚至没有一种完整意义上的演员身份，具体而言，是看见自己，是没有编造的另外一种生活，取消艺术和生活两者之间的差异，他的《红鲱鱼》几乎是一种任意环境的偶发行为和生活的传统间距被模糊了。剧中一个穿着和服的中年男子首先上场，他捧着一个装有活泥鳅的玻璃鱼缸，在厨房煮着煤气灶，又一边吃一边涮锅。他背后纱网的里面，是一间雪白的屋子，两个裸着上身的男子上场以后，用水枪开始泥和煤堆。过了一会，两个女子进场，在往圆桶里加满水之后，开始入桶沐浴。两个裸身男子和好以后，开始吃馒头、馅饼和凉水。纱网前面的男子也是吃得汗水淋漓。两个女子将洗好的脚弄脏了又洗。两个裸身男子从外面提着水桶进来，在稀泥里插完以后，用装满水的小汽球互相袭击，也向桶内女子袭击，两位女子反击。一位裸身男子欲强奸女子，另外两位进行阻止，四人扭打起来，浑身是泥。纱网前面的男子仍是不断说话。最后，舞台音乐静止以后，水中一动不动，纱网前面的男子也处于定格状态。这种舞台演出方式，基本上等同于日常生活本身。牟森虽然强调某些原始本能的戏剧表现，挖掘人内心深处的隐私内容，但是，它确实使艺术和生活混同起来，观众也只能根据自己的生命体验，对它的演出进行一种推测和想象。

### 三、中国实验话剧的本土文化指数

九十年代的实验话剧虽然处于后现代主义艺术的美学辐射之下，但是，由于中国特定的历史和现实环境，它只是后现代主义文化思潮，已经产生一种变形或者转型。后现代主义的强大颠覆力量，必然与中国的古典理想主义、思想以及政治意识形态的功利要求产生一种矛盾关系，它对于历史的拒绝和排斥及其对于现实的无批判态度，与中国精神构成一种抵牾架构，加上中国现阶段生产力发展的落后水平，无法与处于后工业社会的西方发达国家产生一种精关系，使后现代主义在中国发展必然遭遇一种抵抗和制约。一些中国知识分子将后现代主义作为一种表达自己政治一种工具，但是，又天然地存在着一种对于后现代主义的误读现象，因此，在接受后现代主义美学思想的同时，又“当代中国‘先锋戏剧’与其息息相关的主流戏剧文化之间的关系，没有剧烈冲突的相斥性（至少外观上是这样）的对抗与节制的反叛。更多情况，是以‘另辟蹊径’的方式与‘消解、调侃’的态度出现的。这也许出于策略，也许恰恰是当代中国‘先锋戏剧’与西方‘先锋戏剧’面世风格上最显著的不同。”<sup>〔7〕</sup>

西方实验话剧具有一种反主流、反大众和反社会体制的美学格局，九十年代的实验话剧与它完全等同的作品，并西方实验话剧，常常将大众与社会体制作作为一个整体，以为世俗社会和正统体制处在一个意识形态系统结构之中，就是反大众。九十年代实验话剧的导演主体，是六十年代出生的实验话剧导演，这批实验话剧导演却提出了“人民孟京辉称道：“我现在的一个概念，就是一种人民的概念。就是说我做戏剧，必须是属于整个人民的。当然目前我可能源于很多理论”，“当我说到人民这个概念的时候，我觉得我就跟很多人有关。不论在创作的时候，还是在自己的戏的时候，我甚至都能触摸到他。所以我现在的感觉就是说，从出发点到最后落脚点，形成了一个我自己特我愿意以后做我的作品的时候呢，随时记住人民这个概念。”<sup>〔8〕</sup>他认为，实验话剧应该将触角伸入人民大众，而不是下乡，或者深入生活，而是进入到人民大众当中再回来，这样才有强大社会冲击力量，否则，实验戏剧发展道路越窄，甚至在做出重大成就之前，美学体质已经非常虚弱。张广天则是将自己的话剧作品，作为“人民戏剧”人为《切·格瓦拉》所以受到欢迎，是因为走的是“人民戏剧”的道路。他还创作了《人民万岁》歌曲，唱道：“是谁都写得会，有一个词汇不是对谁都一样美。这个词汇需要你我的欢笑和眼泪，这词汇就是人民。有一个词汇是水，有一个词汇是智慧力量不是愚昧。这个词汇最最重要是团结不相违，这词汇就是人民。有一个词汇需要你我走一个词汇也需要你我走出纪念碑。这个词汇需要你我不再沉睡，这词汇就是人民。万岁万岁，哈利路亚！万岁万岁人民万岁，万万岁！”

应该说，实验话剧导演所提出的“人民美学”，存在着它特定的内在含义，具有一种模糊倾向，甚至是自相矛盾倡导“人民戏剧”时，却又要给大众趣味一记耳光，而且，一开始对观众是颇为不屑的，经常以侮辱观众欣赏习惯和目的，以后才逐渐转变了观念，张广天也无法说清“人民戏剧”的本质内容，在不同时间不同地点说的概念并不基本上是不考虑改造观众因素的，因为都不是公开售票演出的，他对孟京辉和张广天等人提倡的“人民戏剧”也有自是，这些实验话剧导演确实是以一种民间立场作为思想基础的，主张采用民众的立场看待社会和艺术，并不认为大

是一个整体。在此，中国实验话剧与以后现代主义作为主要美学特征的西方实验话剧是存在着显著的差异之处，说明话剧有着它自己的文化精神编码，并不与后现代主义采取一种完全等同的美学态度。

新时期的实验话剧导演，在文本叙事上也不是一概地采用“非情节”、“非故事”、“非人物”、“非剧本”的散文化结构，尽管有的实验话剧作品也是“反冲突、反情节”，没有剧本、故事和规定情境，也没有通常完整的人物。陈凯歌导演的《关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》、《与艾滋有关》和《零档案》，其中的《与艾滋有关》，演员将半扇猪头，送进绞肉机中，然后与大白菜和胡萝卜一起制成肉丸子、肉炖胡萝卜以及包子，在食品制作过程中，演员和观众讲述自己的故事，同时，两位民工在砌着半包围的三面墙，“这个戏没有脚本，全靠演员的文化修养。昨天与今天明天又会与今天不一样”，“台上的演员聊自卑问题，文革的感觉，性意识、同性恋，艾滋病问题。大家都抢话听谁的好”，“民工上台跳舞时，全场欢呼鼓掌。有人说‘工农兵又走上了舞台’”。<sup>[10]</sup>但是，这种叙事极端性作品，毕竟还是极少数的，多数作品仍然保留了故事表演的特点，具有某种独一无二以及终极价值的可能架构，而情感和思想，并不是如同后现代主义一样，在叙述过程中只是一种纯粹客观的描述，没有任何表现热情。这种在实验话剧表演要素，说明了中国实验话剧导演的独特处境，他们无法脱离中国话剧观众的审美要求，而且，为了强化

力，采用一种“情节组装”、“故事拼贴”方法，例如孟京辉的《思凡》、《放下你的鞭子·沃伊尔克》，充分发展的叙事魅力。

新时期的实验话剧导演由于“前理解”和“历史性”的背景关系，先在性地注入了国家和个人的文化指数，在此基础上，只是体现出后现代主义的某种倾向和成分，使后现代主义在中国实验话剧实践中产生一种变奏现象，表现割裂和后现代主义的独特互动关系。

### 【注释】

[1] 孟京辉：《实验戏剧和我们的选择》，《戏剧文学》1996年第11期。

[2] 孟京辉 解玺璋：《关于‘实验话剧’的对话》，孟京辉编：《先锋戏剧档案》，作家出版社2000年版第

[3] 魏力新：《做戏》，文化艺术出版社2003年版第26页、第94页。

[4] 许晓煜：《谈话即道路》，湖南美术出版社1999年版第145页。

[5] 唐大卫：《态势优美的突围——张建亚作品三人谈》，《当代电影》1999年第期。

[6] 孟京辉 苗野：《绝处逢生——关于实验话剧的访谈》，《中国青年报》1999年11月3日。

[7] 吴戈：《先锋戏剧：当代中国舞台无法省略的景观》，《戏剧文学》1997年第1期。

[8] 舒阳 胡择 吕晓刚：《处境——中国当代艺术谈话录》，金城出版社2002年版第143页、第14

[9] 刘智峰：《切·格瓦拉：反响与争鸣》，中国社会科学出版社2001年版第1页、第154页。

[10] 汪继芳：《在戏剧中寻找彼岸——牟森采访手记》，《芙蓉》1999年第2期。